E 100/566

E 100
566

О СОВРЕМЕННОМЪ НАПРАВЛЕНІИ ИЗЯЩЕСТВЪ ПЛАСТИЧЕСКИХЪ.

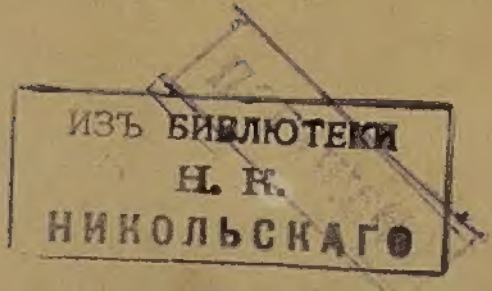
Сочиненіе

Д. Попова.

Печатать позволяется. Москва, Декабря 21 дня, 1815 года.
Цензоръ И. Снегиревъ.

2007080482

ВЪ ТИПОГРАФІИ АВГУСТА СЕМЕНА.


ИЗЪ БИБЛІОТЕКИ
Н. К.
НИКОЛЬСКАГО

Государственная
БИБЛИОТЕКА
СССР
им. В. И. Ленина
160944-69

О СОВРЕМЕННОМЪ НАПРАВЛЕНІИ

ИСКУССТВЪ ПЛАСТИЧЕСКИХЪ.

Съ недавняго времени сильно возникло участіе къ искусствамъ. Много громкихъ именъ художниковъ раздалось въ Европѣ и много явилось произведеній достойно уважаемыхъ. Не простая мода всколебала заснувшее прежде участіе къ искусствамъ, но, кажется, истинная потребность художества. Однако художественныя стремленія нашего времени существенно отличаются отъ прежнихъ. Искусство среднихъ вѣковъ было насущною потребностію жизни, выраженіемъ ея завѣтной мысли, художественной, почувствованной. Оно составляло такую же необходимую стихію жизни, какъ логическая мысль въ наше время. Непосредственно вдохновлялся художникъ художественнымъ настроемъ жизни; не жажда корысти или славы двигала его рѣзцомъ, или кистью; не желаніе произвести сильное впечатлѣніе побуждало его создавать произведенія внѣшнія; но что-то непонятное ему самому, какая-то сила, безотчетно его увлекавшая въ

свѣтлый міръ художественной дѣятельности. Безъ громкой славы прошли великія имена,—гордость и слава искусства, и только послѣдніе художники столкнулись съ Европейскою извѣстностію: искусство падало, а слава художниковъ раздавалась громче и громче. Наконецъ стала и она замолкать; печать ремесла заклеймила всѣ произведенія искусства. Когда прекратилась творческая художественная сила жизни, вниманіе обратилось къ прошлому. Наука тщательно углублялась въ изученіе древняго и средневѣковаго искусства, оцѣнила его по достоинству, и—въ то время, какъ распространилась та мысль, что вѣкъ искусства прошелъ,— неожиданно возбудила вновь художественную дѣятельность нашего времени. Не такъ уже, какъ прежде, непосредственно родилось или лучше раждается новое искусство; но въ слѣдствіе требованій науки. Современное искусство свидѣтельствуетъ, что въ жизни вѣчно присутствуетъ художественная сила; но вмѣстѣ съ тѣмъ, когда мы наблюдаемъ новыя произведенія, невольно раждается вопросъ, удовлетворяютъ-ли они требованіямъ науки, вполнѣ-ли согласны съ потребностію жизни?

Если обратимъ вниманіе на исторію, то увидимъ, что первый толчокъ къ новой художественной дѣятельности былъ данъ въ концѣ прошлаго и началѣ нашего столѣтія – и въ отношеніи къ искусствамъ пластическимъ преимущественно *Винкельманомъ* и *Рафаелемъ Менгсомъ*.

Р. Менгсъ, говоритъ его жизнеописатель Азара,— venne al mondo per restabilire le arti. Винкельманъ, говоритъ Гегель, принадлежитъ къ числу тѣхъ лю-

дей, которые въ области искусствъ развили новый органъ для созерцанія и пониманія искусства и открыли совершенно новый способъ воззрѣнія.

Винкельманъ и Р. Менгсъ два человѣка равно особенные, равно замѣчательные въ отношеніи къ искусствамъ пластическимъ и ихъ теоріи;—сходные въ послѣдствіяхъ направленій и вліяніи на своихъ учениковъ, и противоположные по природѣ. Одинъ теоретикъ, будучи художникомъ; другой художникъ, будучи теоретикомъ. Одинъ глубокое сочувствіе съ произведеніями древней скульптуры, основанное на непосредственномъ живомъ впечатлѣніи, окружилъ всею роскошью археологическихъ познаній; другой строгимъ и отчетливымъ наблюденіемъ красотъ древняго искусства дошелъ до общихъ началъ и по нимъ строго и послѣдовательно выработалъ свои произведенія. Одинъ выразилъ непосредственное сознаніе искусства; другой художественную систему. Въ произведеніяхъ Р. Менгса (и особенно въ знаменитыхъ плафонахъ въ villa Albani и Ватиканской библіотекѣ) замѣчаемъ отсутствіе недостатковъ и, пожалуй, много красотъ,—простоту и строгость сочиненія, правильность рисунка, яркій и естественный колоритъ, безъ внѣшнихъ эфектовъ; но въ нихъ нѣтъ ничего, что бы увлекло, заставило забыться и дало бы почувствовать всю теплоту и жизнь художественной мысли. Въ нихъ нѣтъ того живаго, художественнаго творчества, которое даетъ высокое значеніе произведенію искусства, отрѣшая созерцателя отъ всей окружающей его жизни и увлекая въ свѣтлую безоблачную даль художественной мысли. Они заставятъ задуматься и уди-

вляться тѣмъ усиліямъ, тому строгому расчету художника, съ которымъ онъ, разложивъ и опредѣливъ, оцѣнивъ и взвѣсивъ всѣ красоты древняго искусства, перенесъ ихъ въ свои произведенія.

Совершенно противоположны свойства твореній Винкельмана. Въ нихъ непосредственное сочувствіе съ древнимъ ваяніемъ, изрѣдка выражаемое въ теоретическихъ замѣчаніяхъ, болѣе намѣкающихъ на мысль, нежели ее выражающихъ, — находится въ явной противоположности со множествомъ археологическихъ изслѣдованій, которыя составляютъ не болѣе, какъ внѣшнюю оправу его художественныхъ созерцаній. Никто не высказалъ столько прекрасныхъ мыслей объ искусствѣ, какъ Винкельманъ, за то всегда отдѣльныхъ, не связанныхъ никакою общею мыслію, хотя и глубоко вѣрныхъ его общему воззрѣнію на искусство. Не какъ философъ онъ сознавалъ искусство: его воззрѣнія не могутъ составить стройной теоріи. Онъ былъ мыслителемъ художникомъ: каждая его мысль раждалась также, какъ раждается произведеніе искусства, — не изъ предположенныхъ началъ, но изъ художественнаго и во глубинѣ своей уже философскаго инстинкта.

Менгсъ достойно считается основателемъ новаго направленія въ живописи, извѣстнаго подъ именемъ *академическаго*. Онъ защищалъ академію, и эклектизмъ положилъ въ основаніе своему ученію. Онъ думалъ, что свободная художественная дѣятельность можетъ быть подведена подъ общія необходимыя и вѣчно одинаковыя правила. Признавая внѣшнюю красоту безусловнымъ началомъ искусства и видя ея высшее выраженіе въ искусствѣ греческомъ, Менгсъ положилъ

подражаніе этому искусству въ основу всякой художественной дѣятельности. Въ произведеніяхъ греческаго ваянія должно искать красотъ пластическихъ—типовъ и очерка; въ колоритѣ слѣдуетъ подражать Тиціану ; въ выраженіи и сочиненіи—Рафаелю; въ свѣто-тѣни—Корреджіо : вотъ правила, завѣщанныя Менгсомъ своимъ послѣдователямъ (см. его сочиненіе Sulla bellezza). Вслѣдъ за нимъ академизмъ развился до послѣдней степени ремесленности; школа *Давида* въ началѣ нашего столѣтія служитъ яснымъ свидѣтельствомъ истощенія художественныхъ силъ. Уже въ самыхъ требованіяхъ Менгса заключалось противорѣчіе, которое, развившись въ послѣдствіи, произвело два различныя направленія. Онъ хочетъ основать новую живопись на общихъ и неизмѣнныхъ законахъ и вмѣстѣ съ тѣмъ предписываетъ подражаніе лучшимъ художникамъ, забывая и силу великихъ мастеровъ и свойство самаго художественнаго подражанія, которое не можетъ заимствовать одно какое нибудь свойство, но увлекается цѣлымъ направленіемъ того или другаго художника. Есть разница между изученіемъ памятниковъ искусства и подражаніемъ. Изученіе памятниковъ, подкрѣпляемое художественнымъ чувствомъ времени, поддерживаетъ живую связь художественнаго преданія и тѣмъ условливаетъ постоянное движеніе впередъ и усовершенствованіе искусства. Но вѣкъ Менгса страдалъ отъ недостатковъ художественнаго чувства. Потому академія, сохраняя только преданія одной живописной техники, вовсе не заботилась о внутренней силѣ искусства. Великія произведенія среднихъ вѣковъ стали съ ней въ рѣзкую

противоположность, привлекли художниковъ и условили подражательное направленіе, въ сущности противоположное академическому.

Между тѣмъ подъ вліяніемъ Винкельмана развивалась и совершенствовалась скульптура и наука искусства. Съ одной стороны собственнымъ сочувствіемъ онъ возбудилъ и въ другихъ сочувствіе съ греческимъ ваяніемъ, впослѣдствіи и выразившееся въ произведеніяхъ Кановы и потомъ Торвалдсена; съ другой его ученыя изслѣдованія положили начало Исторіи и Археологіи искусства. Быстро двигались успѣхи Археологіи, открывая и напоминая неизвѣстныя или забытыя произведенія древности. Изслѣдованія Висконти, Зеги, Отфрида Мюллера и многихъ другихъ, усовершенствовали науку, созданную Винкельманомъ. Вслѣдъ за изученіемъ древности возникло стремленіе къ изученію средневѣковаго искусства. Съ тою же неутомимою ревностію наука принялась за изученіе живописи, наиболѣе выражавшей художественную мысль въ средніе вѣка. Не только возникло сочувствіе и уваженіе къ Рафаелю и другимъ великимъ художникамъ, забытымъ въ 18-мъ столѣтіи; но и мѣлкія Италіянскія школы, какъ Губійская, Пизанская, Сіенская и т. п., которыхъ слава никогда не распространялась далѣе своего города, открываетъ и тщательно изслѣдуетъ наука. Сочиненія Розини Румора и др. стремятся во всѣхъ подробностяхъ воскресить въ памяти и привести къ общему сознанію исторію италіанской живописи. Безчисленныя литографіи, гравюры и очерки, помогаютъ этому стремленію. Постоянное изученіе памятниковъ измѣнило направленіе

и археологіи и теоріи искусства. Не удовлетворяютъ нынѣ мелочныя изслѣдованія внѣшней, такъ сказать, стороны искусства, безъ всякой связи съ жизнію и просвѣщеніемъ народовъ. Археологическія изслѣдованія начинаютъ принимать болѣе историческій характеръ. Вмѣстѣ съ тѣмъ прошла нѣкогда господствовавшая страсть строить a priori начала эстетики и толковать отвлеченно о вкусѣ и художественной дѣятельности. Подобныя построенія по общимъ началамъ науки искусства, любопытныя, можетъ быть, въ общемъ кругѣ какой нибудь философской системы, нисколько не вытекали изъ самаго искусства и не объясняли его явленій. Съ паденіемъ отвлеченнаго теоретическаго направленія историческое направленіе принимаетъ болѣе или менѣе теоретическій характеръ. Исторія искусства не представляется только рядомъ техническихъ усовершенствованій въ области того или другаго искусства, но выражаетъ мысль согласную съ общимъ строемъ образованія и управляющую всѣми частными явленіями. Подобное стремленіе выражается въ множествѣ взглядовъ, но еще противорѣчащихъ другъ другу и не сплотившихся въ опредѣленныя направленія. Болѣе всѣхъ замѣчателенъ религіозный взглядъ. Онъ господствуетъ въ сочиненіи Pio, замѣчательномъ во многихъ отношеніяхъ (La poésie chrétienne dans ses formes). Въ исторіи италіянской живописи Умбрійская школа, по преимуществу религіозная, представляется средоточіемъ и внѣшнимъ выраженіемъ художественной дѣятельности среднихъ вѣковъ. Ученикъ ея и великій представитель, Рафаель, уклонившійся въ другое направленіе въ сво-

Государственная библиотека

ихъ послѣднихъ работахъ, только первыми произведеніями входитъ въ исторію живописи, разсматриваемую съ такой точки зрѣнія. Этотъ строгій взглядъ, соотвѣтствующій одному изъ современныхъ направленій въ живописи, извѣстному подъ именемъ *пуризма*, иные хотятъ смягчить. Они допускаютъ нѣкоторую свободу въ искусствѣ. Даже языческій элементъ, говорятъ они, находитъ свое мѣсто въ области искусства, безразличной самой въ себѣ, а вслѣдствіе сего безразличія не противорѣчащей Религіи. Этотъ взглядъ выразилъ Джіоберти (Discorso sul bello). Очевидно къ нему приводитъ желаніе оправдать весь кругъ средневѣковаго искусства, гдѣ рядомъ съ религіознымъ направленіемъ, даже въ него самаго сильно врывался языческій элементъ древняго міра.

Дѣятельность художниковъ, пробужденная въ новое время теоретическими требованіями, идетъ рука объ руку съ направленіями науки искусства. И академизмъ, соотвѣтствующій направленію, отвлеченно строившему науку искусства, и подражаніе, вызванное историческимъ изученіемъ, рядомъ существуютъ въ наше время. Но первое ослабѣваетъ мало по малу, и только современная Франція представляетъ замѣчательное явленіе въ этомъ отношеніи.

Многіе, почитающіе Францію на вершинѣ Европейскаго образованія, хотятъ ея современному искусству придать особенно важное значеніе, отыскивая въ немъ достоинства, большею частію небывалыя. Иногда, не находя сихъ достоинствъ, все таки ставятъ его высоко, если не по исполненію,

то по мысли, или лучше по намѣренію. Говоря объ искусствѣ, мы хотимъ говорить не объ намѣреніяхъ, но объ самихъ произведеніяхъ; потому, ни сколько не отрицая образованности Франціи, позволимъ себѣ усомниться въ томъ, чтобы таже высота была замѣтна въ ея искусствѣ. Этой-то стороны человѣческаго образованія и не дано развить Франціи. Она произвела нѣсколько замѣчательныхъ художниковъ, какъ Пуссеня и Лесюера, но никакаго особеннаго направленія въ искусствѣ. Франція, высоко-художественная въ ремеслахъ, высоко-ремесленна въ искусствахъ.—При такомъ условіи академизмъ удобнѣе всего могъ развиться во Франціи. Искаженный во времена Давида, теперь онъ вновь начинаетъ очищаться подъ вліяніемъ Италіи. Въ началѣ нашего столѣтія Римскій художникъ *Камуччини* много способствовалъ къ очищенію академизма: его вліяніе, кромѣ Италіянскихъ художниковъ, распространилось и во Францію. *Енгръ* первый пошелъ по его слѣдамъ, и достигъ нѣкоторыхъ достоинствъ въ прославленномъ Версальскомъ плафонѣ, представляющемъ апотеозу Гомера. Въ немъ видно много холоднаго изученія, но мало-художественной теплоты. Съ большимъ успѣхомъ и, кажется, дарованіями продолжаетъ тоже направленіе *Деларошъ*. Его послѣднее произведеніе (фрескъ въ Académie des beaux arts) во многомъ напоминаетъ Рафаеля Менгса. Въ немъ много красотъ и всѣ недостатки академическаго направленія, которое только въ сихъ двухъ художникахъ, и то въ нѣкоторыхъ только ихъ произведеніяхъ, выразилось въ томъ видѣ, какого требовалъ его основа-

тель, Р. Менгсъ. Вообще же современный академизмъ много измѣнился противъ прежняго. Онъ педовольствуется своими предѣлами; условныя правила, основанныя на законахъ только внѣшней красоты и при томъ древней, не удовлетворяютъ новымъ требованіямъ искусства. Красоту внѣшнюю онъ хочетъ одушевить чѣмъ либо новымъ и, не находя одного общаго животворнаго начала искусства, распадается на многія отрасли.

Одни, какъ на прим. Ридель, Поллякъ и др., воспользовавшись всѣми новѣйшими успѣхами въ техникѣ, думаютъ усиленіемъ внѣшнихъ эфектовъ придать художественное значеніе своимъ произведеніямъ. Мгновеннымъ пораженіемъ толпы имъ удается пріобрѣсти извѣстность, но тоже мгновенную и случайную въ художественномъ отношеніи.

Другіе, возставая противу Пуристовъ и недовольные вмѣстѣ съ тѣмъ академическимъ направленіемъ, начинаютъ подражать не мастерамъ средневѣковыхъ школъ, какъ Пуристы, а древней Болонской Академіи. Это направленіе особенно выразилось у насъ. Нѣкоторые изъ лучшихъ, даровитѣйшихъ нашихъ художниковъ, избираютъ то Гвидо, то Гверчино, образцами для подражанія.

Послѣднее направленіе отрицаетъ въ равной степени всѣ возможныя подражанія, не удовлетворяется ни внѣшними эфектами, ни одними холодными правилами академизма, но хочетъ оживить живопись исторіею. Вернетъ, Лакруа, вмѣстѣ со многими Англійскими, Белгійскими и Нѣмецкими художниками, относятся къ этому направленію. Но за-

мѣчательнѣе всѣхъ—Чехъ, Лессингъ. Много достоинствъ было въ первой его картинѣ—Ецелино; и послѣдняя—Гусь на Констанцкомъ Соборѣ—представляетъ замѣчательное явленіе. При сочиненіи, хорошо обдуманномъ, она особенно отличается выраженіемъ лицъ. Вообще это стремленіе выразить не только временное настроеніе души, но даже отличительный характеръ того или другаго историческаго лица, замѣчается у многихъ историческихъ живописцевъ нашего времени, хотя не въ такой степени и не такъ успѣшно, какъ у Лессинга. Безспорно это, если такъ можно выразиться, психологическое направленіе можетъ придать бо̀льшее значеніе исторической живописи, нежели внѣшніе ефекты; но во всякомъ случаѣ, стѣсняя художника въ предѣлахъ временной дѣйствительности, не даетъ ему силы выразить и полно и чисто художественную мысль. Какъ историческій романъ, живопись, отданная въ рабство Исторіи, не удовлетворитъ ни требованіямъ свободнаго художества, ни требованіямъ самой исторіи. Она будетъ грамотою для безграмотныхъ, (какъ опредѣлилъ живопись арасскій соборъ 1205 г.), книгою для неумѣющихъ читать. Корнеліусъ, смотря на картину Лессинга и хваля ее, замѣтилъ только, что ему кажутся слишкомъ велики размѣры для жанра. Разумѣется, въ этомъ видна колкость Католика живописцу протестанту, но вмѣстѣ съ тѣмъ есть и часть правды. Французы называютъ Вернета peintre des épisodes. И точно историческое направленіе, предоставленное самому себѣ, распадается на изображенія отдѣльныхъ лицъ, на портреты, приведенные въ условное соотношеніе

между собою; точно также, какъ и сама исторія, лишенная мысли, распалась бы на безчисленныя несвязныя явленія. До сихъ поръ единственнымъ средоточіемъ искусства, единственнымъ началомъ, животворившимъ его явленія и соединявшимъ въ одинъ художественный міръ, какъ въ древности, такъ и въ новое время, была Религія. Рядомъ съ религіозною живописью историческая занимаетъ свое почетное мѣсто; но, предоставленная самой себѣ, распадается на безчисленныя, ничѣмъ не соединенныя, явленія.— Религіозная живопись нашего времени такъ мало замѣчательна, что ни одно изъ направленій не стоитъ быть упомянутымъ, кромѣ направленія подражательнаго. Оно развито преимущественно Нѣмецкими художниками, изъ которыхъ Корнеліусъ и Овербекъ наиболѣе замѣчательны, какъ по своимъ произведеніямъ, такъ и по вліянію на другихъ.

Никто не станетъ оспоривать дарованій Корнеліуса, выразившихся во многихъ его произведеніяхъ. Во всѣхъ его картинахъ замѣтно богатство и частію смѣлость воображенія, но онъ умѣетъ лучше рисовать, нежели живописать; ибо не обладаетъ чувствомъ колорита. Богатый смѣлыми и трудными оборотами Корнеліусъ не имѣетъ ни блеска академиковъ, ни теплоты и выраженія художниковъ среднихъ вѣковъ. Его рисунокъ сухъ и безжизненъ, каждое сочиненіе какъ будто рѣшаетъ какую нибудь техническую задачу рисованія, и вовсе не заботится о выраженіи художественной мысли, часто замѣняя ее символическимъ технованіемъ картины. Нѣкогда онъ шелъ по одной дорогѣ съ Овербекомъ.

Изученіе живописи среднихъ вѣковъ и стремленіе подражать ей было ихъ общею цѣлію.

Въ первыхъ еще Римскихъ произведеніяхъ есть много общаго между ними (въ villa Massimi и въ villa Бартольди на Trinita dei monti); но скоро они разошлись въ совершенно противоположныя стороны. Корнеліусъ началъ подражать Микель-Анджелу; его увлекла особенность этого генія. Безспорно, увлечься силою Микель-Анджела, уже признакъ большаго дарованія; въ этомъ заключается достоинство Корнеліуса, но въ томъ же состоитъ и его недостатокъ. Микель-Анджело какою-то чудною, ему одному только свойственною силою всѣ особенности скульптуры, архитектуры и живописи соединилъ въ одно цѣлое. Плафонъ Сикстинской капеллы въ этомъ родѣ представляетъ верхъ совершенства. Все расположено въ архитектурномъ порядкѣ, множество фигуръ замѣняетъ каріатиды и другія украшенія, чудные Пророки и Сивиллы напоминаютъ его же статую Моисея, какъ и она въ свой чередъ напоминаетъ его живописныя произведенія. Три самостоятельныхъ вида искусствъ пластическихъ въ художественно-творческой мысли Микель-Анджела дружно слились въ одно цѣлое; какъ и представленіе древнихъ грацій вообразимо только въ ихъ тройственномъ союзѣ. Но лишъ Микель-Анджелова сила могла въ разнородныхъ свойствахъ отдѣльныхъ искусствъ пластическихъ найти сочувствіе и содержать ихъ въ единствѣ—и то не всегда. Многія изъ его произведеній уже предвѣщаютъ и даже начинаютъ то нехудожественное направленіе, которое его послѣдователи до та-

кой сильной степени безвкусія развили въ Архитектурѣ и Скульптурѣ, направленіе извѣстное подъ именемъ *барокко.* Рафаель, Леонардо да Винчи и др. блистательные современники Микель-Анджела помѣшали распространиться его вліянію на живопись. Нѣкоторую строгость и силу рисунка—вотъ все что предалъ онъ своимъ послѣдователямъ.

Смотря на произведенія Корнеліуса, замѣчаемъ только силу рисунка. Каждое изъ нихъ представляетъ какъ будто колоссальныя пробы, не слитыя въ одно художественное цѣлое. Его картины отъ первой и до послѣдней такъ одинаковы по достоинствамъ и недостаткамъ, что, кромѣ нѣкоторыхъ техническихъ улучшеній, не замѣтно въ нихъ того художественнаго совершенствованія, которое болѣе или менѣе поражаетъ во всѣхъ великихъ мастерахъ. Дѣйствіе Корнеліуса также ограничилось нѣкоторымъ вліяніемъ на усовершенствованіе рисунка и въ послѣдствіяхъ слагается съ общимъ академическимъ направленіемъ.

Ученикъ его и послѣдователь, Каульбахъ, доказываетъ невозможность Корнеліуса не только основать школу, но даже удержать живопись въ тѣхъ предѣлахъ, въ которыя онъ ее заключилъ. Его прославленное произведеніе—Битва Гунновъ (въ Галлереѣ Гр. Рачинскаго въ Берлинѣ) отличается богатствомъ воображенія, смѣлостію и часто теплотою рисунка, которой незамѣтно у его учителя. Но, обративъ вниманіе на ея содержаніе, при многихъ достоинствахъ увидимъ одинъ недостатокъ, но такой, который вовсе вычеркиваетъ ее изъ ряда живописныхъ произведеній. Есть древнее преданіе

(сохранившееся у Дамаска, современника Юстиніана, Photii bibl. p. 339. 6.) о сраженіи Гунновъ подъ предводительствомъ Аттилы подъ стѣнами Рима въ царствованіе Валентиніана. Битва была такъ горяча, что, по окончаніи ея, тѣни убитыхъ три ночи, вставая, продолжали ее на воздухѣ. Это поэтическое преданіе, способное быть предметомъ поэзіи, составляетъ содержаніе картины. Но сколько можетъ быть оно пригодно для поэзіи, столько же мало способно осуществиться въ формахъ пластическихъ. Битва тѣней на воздухѣ сама въ себѣ ничего не заключаетъ пластическаго. Если вообразить ихъ людьми дѣйствительными со всѣмъ ихъ пластицизмомъ, по высшимъ, побѣждающимъ вещественныя условія; тогда измѣняется характеръ преданія и уничтожится все поэтическое его достоинство. Живописецъ это чувствовалъ и, желая изобразить битву тѣней, не могъ окончить картины; ибо въ ней живопись выведена изъ своихъ предѣловъ. Другія произведенія Каульбаха даже не напоминаютъ свойства его учителя. Онъ сдѣлался простымъ натуралистомъ и прославился портретами, украшая внѣшними эфектами колорита свое натуралистическое направленіе. Его послѣдняя картина — Разрушеніе Іерусалима представляетъ странное явленіе: лишь только онъ сдѣлалъ ея очеркъ, какъ тотчасъ напечаталъ пространное символическое толкованіе ея содержанія. Считая уже такой символизмъ въ живописи, для котораго нужны письменныя толкованія, недостаткомъ, еще менѣе можно одобрить тотъ, который не понятенъ даже и при письменномъ толкованіи.

Соученикомъ Корнеліуса былъ другой худож-

никъ, основавшій также свое, едва ли не болѣе важное направленіе—Овербекъ. Ни одно изъ направленій живописи не вызвало такихъ сильныхъ нападеній со стороны художниковъ, поклонниковъ академіи, какъ направленіе Овербека, извѣстное подъ именемъ пуризма. Между тѣмъ никто не можетъ отказать ему въ дарованіяхъ и сильномъ вліяніи на современную живопись. Корнеліусъ, начавъ съ подражанія Микель-Анджелу, а потомъ увлеченный историческимъ ходомъ, уже пройденнымъ живописью отъ 15 столѣтія до нашего времени,—въ своихъ послѣдователяхъ впадаетъ въ академизмъ; такъ на оборотъ Овербекъ, начавъ съ 15 столѣтія, погрузился въ 14 и конецъ 13-го и сдѣлался подражателемъ древней живописи.

Смотря на произведенія древнихъ, замѣчаетъ Менгсъ, видимъ различныя степени совершенства, различныя степени дарованій въ художникахъ, но между тѣмъ вездѣ одинъ и тотъ же типъ, одну и туже художественность, проникающую всѣ произведенія, начиная отъ самыхъ геніальныхъ и до посредственныхъ. Точно также, смотря на произведенія живописи среднихъ вѣковъ, чувствуешь, что многіе изъ живописцевъ не только не были людьми геніальными, но далеко не обладали большими дарованіями; между тѣмъ каждое ихъ произведеніе замѣчательно художественностію, каждое, если можно такъ выразиться, имѣетъ право гражданства въ царствѣ живописи.

Всякаго Археолога поражало болѣе или менѣе отсутствіе рѣзкой границы въ древности между ремесломъ и искусствомъ. Смотря на мелкія ара-

бески въ Помпеѣ или древнихъ Римскихъ зданіяхъ, на обиходные предметы быта, вазы, лампы и т. п., чувствуешь, что они проникнуты тою же самою художественною силою, какая могла произвесть и Праксителева Фавна и Лаокоона и Ніобею и Аполона Бельведерскаго. Смотря на тѣсную связь художниковъ и ремесленниковъ въ средніе вѣка, на золотыхъ дѣлъ мастера Гиберти, который не только самъ вдругъ становится представителемъ скульптуры, но каждый изъ его учениковъ занимаетъ почетное мѣсто между художниками, на медальера и монетчика Франчіа Райболини, основателя древней Болонской школы, на Бенвенуто Челлини и др., увидимъ, что и въ средніе вѣка присутствовало то живое начало художественности, которое простой механизмъ технической работы соединяло съ важностію и значеніемъ искусства.

Новое время представляетъ въ этомъ отношеніи совершенно противоположное явленіе; сдѣлались рѣзки, непроходимы границы между ремесломъ и искусствомъ. Нетолько искусство не покрываетъ своею печатью ремесла, какъ было прежде, но чаще пошлые слѣды ремесла замѣтны въ собственно такъ называемыхъ произведеніяхъ искусства. Не только картины посредственныхъ мастеровъ не имѣютъ художественнаго значенія, но даже и геніальныя произведенія иногда отзываются какою-то ремесленностію. Можетъ быть скажутъ, что это зависитъ отъ недостатка вкуса въ наше время? Это обвиненіе можно бы еще отнести къ 18 вѣку, но въ наше время вкусъ, воспитанный изученіемъ древности и произведеній среднихъ вѣковъ, замѣтенъ въ большей ча-

сти произведеній, между тѣмъ многія и очень многія страдаютъ недостаткомъ художественности. Въ наше время естъ таланты и геніи и только ихъ печать даетъ значеніе произведеніямъ, но у насъ нѣтъ художниковъ.

Такой недостатокъ новаго времени глубоко почувствовалъ Овербекъ. Думая, что причины сего недостатка зависятъ отъ академическаго направленія, подчинившаго искусство неизмѣняемымъ и чисто внѣшнимъ правиламъ и тѣмъ разрознившаго его съ жизнію, Овербекъ сдѣлался защитникомъ и поклонникомъ средневѣковыхъ школъ, столь дружныхъ съ жизнію того времени. Изучая прежнихъ художниковъ, онъ увлекался Италіянскою живописью и это увлеченіе выразилъ въ одной изъ первыхъ своихъ картинъ, — Италія и Германія, представленныя въ видѣ двухъ женщинъ, изъ которыхъ одна съ религіознымъ вниманіемъ смотритъ на другую (въ Шлезгельмѣ, близь Мюнхена). Изучая болѣе и болѣе, онъ почувствовалъ, что высокая простота и чистота художественной мысли развивалась только подъ вліяніемъ религіи. Только въ ея нѣдрахъ живопись представляетъ стройное цѣлое, полное и спокойное само въ себѣ. Новое начало, отрѣшающее ее отъ религіи, вноситъ раздоръ въ тихій міръ художества; за нимъ возникаютъ безчисленныя направленія, правда выразившія великія усилія художественной мысли, но за то окончившіяся полнымъ, безплоднымъ безсиліемъ. Эту мысль онъ выразилъ въ извѣстной картинѣ *искусства, служащія религіи* (въ Франкфуртѣ). Но высокая мысль о религіозномъ значеніи живописи въ представленіи Овербека соединилась съ значеніемъ Италіян-

ской живописи, развившейся подъ вліяніемъ Латинской Церкви. Общую мысль онъ не отдѣлилъ отъ ея частнаго проявленія—сдѣлался Католикомъ и подражателемъ Умбрійской школы, по преимуществу религіозной въ исторіи Италіянской живописи. Въ этомъ и заключается его недостатокъ: подражаніе никогда не можетъ имѣть высокаго значенія въ искусствѣ.

Смотря на произведенія Овербека, чувствуешь вліяніе художественной мысли, потому что они созданы художникомъ, чувствуешь — лучше сказать, художника, а не самое искусство. Въ нихъ есть что-то личное, ограниченное мыслію и даже одностороннее. Не смотря на теплоту и мысль, выражающуюся и въ цѣлыхъ сочиненіяхъ и въ лицахъ отдѣльныхъ фигуръ, каждая его картина, даже каждая фигура напоминаетъ то одно, то другое изъ произведеній художниковъ среднихъ вѣковъ. Такимъ подражаніемъ уничтожается значеніе его произведеній, какъ явленія самостоятельнаго въ Исторіи живописи. Не смотря на высокія усилія и чистоту художественнаго стремленія, онъ ничего не вноситъ новаго въ область искусства, не удовлетворяетъ широкимъ требованіямъ, стѣсняя его предѣлы личнымъ увлеченіемъ формами, созданными подъ вліяніемъ Латинской Церкви.

Не стану говорить о другихъ художникахъ подражателяхъ: ихъ много, но мало замѣчательныхъ. Подражаніе прежнему, хотя и не лишенное достоинствъ, даже проникнутое глубокимъ религіознымъ чувствомъ, не можетъ удовлетворить современнымъ потребностямъ. Отжившее и прежнее, во сколько оно отжило, не возвратится снова. Но въ

такомъ подражаніи нельзя обвинять того или другаго художника, но цѣлое время, не заключающее достаточно силы создать новыя формы для выраженія художественной мысли. Трудно, почти невозможно положить границу между излишествомъ и недостаткомъ, говоритъ Винкельманъ, между тѣмъ какъ въ этой-то границѣ и заключается художественность. Необходимо было новому времени обратиться къ древности и среднимъ вѣкамъ, чтобы изученіемъ прежняго воскресить художественное чувство погибшее въ 18 столѣтіи. Подобное погруженіе въ вѣка отжившіе оставило на произведеніяхъ новыхъ художниковъ слѣдъ подражанія. Какъ же положить границу между изученіемъ древняго и подражаніемъ? Такую границу могла бы положить самобытная художественно-творческая сила новаго времени, но она до сихъ поръ выражается только въ требованіяхъ и не въ силахъ создать новыхъ художественныхъ формъ.

Если отъ живописи перейдемъ къ современной скульптурѣ, то и она представится намъ почти въ такомъ же состояніи. Теперь существуетъ мысль, будто ваяніе въ наше время процвѣтаетъ болѣе другихъ искусствъ пластическихъ. Не унижая заслугъ славныхъ ваятелей, каковъ недавно умершій Торвалдсенъ, и талантовъ большихъ и замѣчательныхъ, каковы многіе изъ его учениковъ и послѣдователей, мы однако же осмѣлимся не согласиться съ этимъ мнѣніемъ. Обыкновенно говорятъ, что нашъ матеріяльный вѣкъ болѣе всего способенъ сочувствовать скульптурѣ и своимъ сочувствіемъ дать ей ходъ и развитіе. Не споря противъ матеріяльнаго

направленія вѣка, которое кажется намъ уже на исходѣ, замѣтимъ, что этотъ матеріялизмъ не способенъ вообще сочувствовать никакому искусству. Красоты пластическія ему столько же чужды, какъ и духовныя. Стремясь къ удовлетворенію мелкихъ нуждъ, къ устройству обиходной жизни, онъ могъ поощрить и поощрилъ развитіе ремеслъ. Просвѣщенный характеръ матеріялизма придалъ ремесламъ художественный лоскъ, не придавъ самой художественности. Внѣшнимъ образомъ уравнявъ ремесло съ искусствомъ, онъ только унизилъ искусство до ремесленнаго значенія. Матеріялизмъ также неспособенъ понять природы, какъ и внутренняго міра. Между нимъ и чувствомъ природы такое же растояніе, какъ между достоинствомъ и недостаткомъ. Древній Грекъ, будучи въ высшей степени природенъ, не былъ матеріялистомъ. Вся природа растворялась для него въ высшемъ духовномъ началѣ и только потому была понятна. Геніальныя произведенія современныхъ скульпторовъ возбудили мысль о процвѣтаніи ваянія въ наше время, а раціональное направленіе ума придумало ложное оправданіе—матеріялизмомъ вѣка.

Если обратимъ вниманіе на скульптуру въ новомъ мірѣ, то замѣтимъ, что она постоянно занимала второстепенное мѣсто между искусствами пластическими. Два направленія выразились во всѣхъ скульптурныхъ произведеніяхъ; одно изъ нихъ можно назвать господствовавшимъ по преимуществу въ барельефѣ, другое подражательнымъ древнимъ Греческимъ и Римскимъ образцамъ. Барельефы Гиберти на дверяхъ Флорентинскаго крещатика выра-

зили первое направленіе въ высшей степени совершенства: много расточили имъ похвалъ, всѣ академіи художествъ имѣютъ слѣпки съ нихъ, каждый художникъ рисовалъ и изучалъ ихъ. Рафаель, говоритъ Чиконьяра, учился по нимъ группировать фигуры и располагать одежды. «Сіи барельефы, замѣчаетъ Ріо, составляютъ эпоху въ Исторіи живописи, или по крайней мѣрѣ, въ исторіи рисунка, въ которомъ Гиберти достигъ до такой степени изящества и чистоты, до какой не достигалъ ни одинъ современный ему художникъ.» Оставивъ въ сторонѣ техническія совершенства ваяльной работы, которыя сами по себѣ еще не составляютъ художества, найдемъ, что всѣ красоты и совершенства произведеній Гиберти болѣе живописныя. Отъ того его вліяніе было гораздо сильнѣе на живопись, нежели на ваяніе. Барельефы среднихъ вѣковъ входили въ составъ архитектурныхъ украшеній, и развивались вмѣстѣ съ статуями, которыя составляли необходимую принадлежность и пестрыхъ арабесковъ готическихъ зданій и стройныхъ изящныхъ украшеній Италіянскихъ храмовъ. Какъ они прекрасны въ общей системѣ украшеній, такъ, разсматриваемые отдѣльно, не имѣютъ самостоятельнаго художественнаго значенія. Немногіе составятъ, можетъ быть, исключеніе, но и тѣ хороши только живописными достоинствами. Вообще, кажется, можно думать, что къ средневѣковымъ украшеніямъ храмовыхъ фасадовъ подалъ мысль древній алтарь. Изъ внутренности храма вынесенный наружу, онъ выразился прежде въ мозаикахъ и потомъ уже принялъ архитектурныя формы.

Постоянно присущія Италіи стихіи древняго языческаго міра уже въ 14 вѣкѣ сильно начали выказываться въ умственной и художественной жизни. Флоренція была средоточіемъ въ этомъ отношеніи. Противъ сего язычества гремѣла проповѣдь Савонароли: его поощряли щедроты Медичисовъ. Оно произвело подражательное антикамъ направленіе въ скульптурѣ. Но когда живопись еще процвѣтала, развиваясь независимо отъ древняго языческаго искусства, оно не могло выказаться въ той силѣ, какъ выказалось въ послѣдствіи, во слѣдъ за Микель-Анджеломъ, который стоитъ на перепутьи этихъ двухъ направленій. Воспитанный во Флоренціи въ то время, когда сильно распространилась любовь къ изученію древности, подъ особеннымъ покровительствомъ Медичисовъ, еще въ молодость увлеченный красотами Греческаго ваянія, Микель-Анджело однако не можетъ считаться представителемъ этого направленія, хотя въ его произведеніяхъ заключены начала его послѣдующаго развитія. И живописныя свойства скульптуры и подражаніе древнимъ образцамъ смѣлостію ученаго сознанія Микель-Анджела слиты въ одно цѣлое. Сему безразличному цѣлому его личная сила придала особенный, недоступный подражанію, драмматическій характеръ, противуположный глубокой и тихой сосредоточенности древняго ваянія.

Послѣ Микель-Анджела подражательное направленіе сильно начало развиваться и наконецъ поглотило всю скульптурную дѣятельность. Однимъ изъ лучшихъ произведеній въ этомъ родѣ, кажется, можно считать летящаго Меркурія Giovanni da Bologna.

Самый предметъ, граціозное и легкое положеніе и техническая работа этой статуи, указываютъ на вліяніе древней скульптуры. Но вмѣстѣ съ тѣмъ невольно чувствуешь раздвоеніе въ художественномъ вдохновеніи, произведшемъ эту статую. Не просто, непосредственно вылилась она: художникъ стремился придать особенную легкость и подвижность фигурѣ, утончая и облегчая формы тѣла; онъ не чувствовалъ, каковъ есть, но зналъ, каковъ долженъ быть Меркурій, и потому въ произведеніи замѣтна какая-то односторонность. Вообще, говоритъ Рафаель Менгсъ, новые художники, увлекшись какою нибудь одною стороною искусства, развиваютъ ее сильнѣе другихъ; не такъ какъ древніе, у которыхъ всѣ стороны искусства сливаются въ одно цѣлое, и потому каждое ихъ произведеніе отличается высокою простотою. Въ этомъ отношеніи Персей Бенвенуто Челлини удачнѣе; но его простота слишкомъ безжизненна.

Подражатели Микель-Анджела, увлекшись драматическимъ характеромъ его произведеній, довели это свойство до крайней степени безвкусія, до барока. Не нужно говорить о талантахъ небольшихъ и неважныхъ, стоитъ только взглянуть на произведенія *Бернини*, художника геніяльнаго. Изысканныя положенія, напряженныя выраженія лицъ, разбросанныя одежды, все это нѣкогда нравилось и теперь забыто. Самъ Бернини уже чувствовалъ недостатокъ сего направленія, и въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ выказалъ желаніе подражать древнимъ. Это послѣднее направленіе въ *Канові* на-

ило великаго двигателя. Восторженный созерцаніемъ красотъ древняго ваянія, имъ подражая, онъ создалъ всѣ свои произведенія. Но вмѣстѣ съ тѣмъ въ его стремленіи подражать древнимъ есть что-то личное, какое-то пристрастіе лица, придающее особенную лирическую теплоту его произведеніямъ, правда — часто переходящую въ манерность, но всегда граціозную и увлекательную. *Торвалдсенъ*, очистивъ направленіе Кановы, постигнулъ спокойную эпическую полноту древняго ваянія. Нѣкоторыя изъ его статуй, наприм. Меркурій, достойно соперничаютъ съ антиками; но вмѣстѣ съ тѣмъ при сравненіи съ Кановою, Торвалдсенъ — высокій по изобрѣтательности, въ сочиненіи строгій, въ исполненіи — холоденъ. Смотря на памятники Клименту XIII Кановы и Пію VI Торвалдсена, ярко чувствуешь это различіе. Холоднымъ формамъ ваянія личное увлеченіе Кановы, хотя и односторонее, придавало жизнь и теплоту. Эпическая полнота греческаго искусства одушевлялась и согрѣвалась всѣми вѣрованіями, всею жизнію самой Греціи, которой оно было полнѣйшимъ выраженіемъ. Въ новое время ваяніе въ формахъ греческихъ не можетъ не быть холодно и безжизненно, какъ цвѣтокъ взращенный въ теплицѣ. Ученики Торвалдсена слѣдуютъ его направленію Но въ новое время скульптура распадается на части, не удерживаясь въ тѣхъ строгихъ предѣлахъ, въ которыхъ желалъ бы заключить ее Торвалдсенъ. *Генерани* въ лучшемъ изъ своихъ произведеній — Вакханкѣ — впадаетъ въ натурализмъ; *Біенеме* (Віенаманти) - умирающая Психея напоминаетъ Канову. Раухъ замѣчателенъ наиболѣе

драпировкою; Англійскіе художники портретными бюстами и т. п.

Также какъ будто въ подражаніе древности, гдѣ рядомъ съ скульптурой боговъ, былъ особый видъ скульптуры героевъ, въ наше время распространяются статуи великихъ людей. Множество этого рода произведеній красуется въ Европейскихъ городахъ, и многія способны привлечь художественное вниманіе. Мюнхенскій художникъ, Шванталеръ, дѣятельно трудится въ этомъ родѣ: кромѣ многихъ произведеній, онъ приготовилъ теперь колоссальную статую Баваріи. Павзаній, описывая Аѳины, говоритъ: въ нихъ нѣтъ ничего колоссальнаго, и прибавляетъ насмѣшливо: только Родосцы и Римляне любятъ колоссы. Скоро и Мюнхенъ, неудачно прозванный Аѳинами, украсится колоссальною статуею Баваріи.

Въ такомъ видѣ развивалась скульптура въ новое время. — Прибавимъ къ этому еще одно замѣчаніе.

Съ открытія большаго Помпейскаго мозаика, представляющаго пораженіе Дарія, окончательно уничтожилось то мнѣніе, что живопись не развилась въ древнемъ мірѣ. Прибавивъ къ этому многочисленныя извѣстія древнихъ о живописныхъ произведеніяхъ, высокую красоту многихъ изъ фресковъ, найденныхъ въ Помпеѣ, городѣ далеко не первостепенномъ въ древности, можно сказать утвердительно, что живопись была чрезвычайно развита, не смотря на нѣкоторые техническіе недостатки, которые однако не мѣшаютъ произведеніямъ быть вполнѣ художественными. Не смотря на то, неосновательное, по видимому, мнѣніе объ низкой степени развитія жи-

вописи въ древности находить другаго рода основаніе. Безспорно, живопись была сильно развита, но вмѣстѣ съ тѣмъ безспорно и то, что она не имѣла самостоятельнаго характера и въ древней художественной жизни занимала второстепенное мѣсто Въ позднее довольно время при храмахъ, всегда украшавшихся статуями, были заведены картинныя галлереи; но никогда живопись не проникала въ самые храмы. Уступая первое мѣсто скульптурѣ, она подражала ей, стремилась достичь скульптурнаго идеала, и не имѣла своего собственнаго. Тоже явленіе повторяется въ средніе вѣка въ отношеніи къ скульптурѣ: она подражаетъ живописи, и не имѣетъ самостоятельнаго характера. Не можемъ ли мы изъ этого заключить, что новому міру вовсе непредоставлено самостоятельно развить скульптуры, точно также какъ древнему не дано было самостоятельной живописи; что наша скульптура всегда будетъ колебаться между зависимостію отъ живописи и подражаніемъ древнимъ образцамъ; что въ новое время преобладаніе послѣдняго направленія вовсе не зависитъ отъ того, что будто нашъ матеріяльный вѣкъ болѣе нашелъ природу, и по сочувствію въ этомъ отношеніи съ древностію вызвалъ новую скульптурную дѣятельность и условное ея подражаніе антикамъ; но отъ того, что сама живопись увлеклась академическимъ направленіемъ, основаннымъ на подражаніи древнему ваянію? Въ этомъ послѣднемъ движеніи видна таже зависимость скульптуры отъ живописи, какая была и въ средніе вѣка.

Вообще наша скульптура раздѣляетъ туже судьбу, какъ и живопись, но еще въ сильнѣйшей степени.

Съ одной стороны въ ней представляется желаніе самостоятельныхъ формъ, съ другой невозможность создать ихъ, ставящая ее въ зависимость отъ живописи, или заставляющая подражать старому и прошлому.

Если обратимъ вниманіе на современную архитектуру, то еще сильнѣе поразитъ насъ того же рода явленіе.

Вотъ, что говоритъ Куглеръ о современномъ состояніи церковной архитектуры: «Не безъ стыда замѣчаютъ, что церковнымъ зданіямъ нашего времени недостаетъ самостоятельнаго стиля. Высокія духовныя стремленія настоящаго времени еще не достигли той степени сознанія, опредѣленности и полноты, которая нужна имъ для того, чтобы выразиться художественно, предстать въ видимыхъ образахъ сообразно требованіямъ художественнаго чувства, и въ монументальной прочности сохранить свое существованіе въ будущности. Храмы прошедшихъ временъ выражаютъ живымъ образомъ духъ и силу чувства тѣхъ народовъ, которымъ они принадлежатъ. Каждое время находило свои формы для выраженія внутреннихъ стремленій: только нашему времени не достаетъ своихъ формъ». Не нужно говорить объ томъ, почти общемъ направленіи Архитектуры въ наше время, которое произвело безчисленное множество зданій, удовлетворяющихъ только внѣшнимъ потребностямъ быта и необходимымъ условіямъ строительной техники. Болѣе имѣетъ значенія, если не въ области искусствъ, то, по крайней мѣрѣ, въ современной жизни, другое направленіе — подражательное. Оно особенно развилось въ Баваріи; всѣ лучшія тамъ зданія представляютъ болѣе

или менѣе вѣрные снимки съ прежнихъ извѣстныхъ зданій. Въ Мюнхенѣ увидите и Веронскую капеллу Св. Зенона въ церкви Всѣхъ Святыхъ, и подражаніе дворцу Питти въ новомъ дворцѣ, и Флорентинскіе Базилики въ монастырѣ Іезуитовъ и церкви Св. Людовика, и прекрасную модель готическаго храма въ Аукирхѣ, Греческій храмъ въ Валгалѣ, и т. п. Какъ бы ни были удачны подражанія, въ нихъ нельзя видѣть ничего болѣе, какъ современное безсиліе нашего времени создать новыя архитектурныя формы, и вмѣстѣ съ тѣмъ сильную потребность художественности въ архитектурѣ. Въ прошедшемъ столѣтіи барокко, благодаря многимъ геніальнымъ архитекторамъ, произвелъ много прекрасныхъ зданій; но вмѣстѣ съ тѣмъ уронилъ архитектуру до совершенной ремесленности. Но, если мы и можемъ упрекнуть прошлое столѣтіе въ недостаткѣ вкуса, за то не можемъ упрекнуть въ безсиліи. Въ наше время болѣе вкуса, болѣе умѣнія и даже художественности, но художественности страдательной, которая ничего не можетъ произвести самостоятельнаго. Уставши подражать прежнимъ образцамъ, взялись достроивать древніе готическіе храмы по старымъ планамъ; мысль оригинальная и вполнѣ выражающая современное положеніе Европейской архитектуры.

Если при этомъ вспомнимъ о противоположности между поклонниками древней, болѣе церковной музыки, и защитниками новой свѣтской, или, такъ называемой, театральной; о спорѣ между музыкальными теоретиками, изъ которыхъ одни защищаютъ послѣднее направленіе, другіе призыва-

ютъ къ болѣе строгому и глубокому разумѣнію древней музыки ; — то увидимъ , что въ области искусствъ тоже броженіе, таже борьба, тѣже вопросы, которыми кипитъ вся современная намъ жизнь человѣчества. Прошло то время, когда непосредственное художественное вдохновеніе, еще мирное и полное само въ себѣ, творило произведенія великія; настало иное время, время сомнѣнія, противорѣчія, борьбы и раздора, ворвавшагося въ свѣтлый міръ самой художественной мысли. Прожитая и давно забытая жизнь какъ бы воскресла , вопросы, по видимому, давнорѣшенныя, возникли снова и требуютъ новаго и болѣе строгаго рѣшенія. Предки призываютъ «къ отчету потомковъ и какъ будто говорятъ имъ: вы недостаточно воспользовались тѣмъ наслѣдствомъ, которое мы вамъ оставили , ваше дѣло не прямо и всесторонне продолжаетъ наше, вы не оцѣнили насъ по достоинству».

Италія, которой судьба историческая такъ тѣсно связана съ судьбою искусства, вмѣстѣ съ его паденіемъ была забыта и сошла съ поприща исторической дѣятельности Запада. Теперь, когда вопросъ объ искусствѣ возникаетъ снова , Италія, сохранившая большую часть памятниковъ и преданій художественной жизни среднихъ вѣковъ, выступаетъ вновь на поприще дѣйствія. Новѣйшія движенія Латинской проповѣди, кажется, зависятъ отъ той силы художественнаго вопроса, которую онъ получаетъ въ наше время, и вовсе не отъ силы самаго Латинства, давно отжившаго свой вѣкъ.

Живая связь преданія, соединявшая прошлое съ настоящимъ и условливавшая мирный ходъ жизни

впередъ — разрушилась. Прошлое и настоящее противоположно столкнулись другъ съ другомъ, и эта противоположность отразилась въ искусствѣ, и внесла раздоръ и противорѣчіе въ творческую типпу художественнаго вдохновенія.

Она не въ силахъ создать ничего самостоятельнаго, не можетъ вести искусства впередъ, и ограничивается простымъ подражаніемъ прошлому. Все содержаніе, вся творческая сила, художество, принадлежатъ прошлому: новое время стоитъ передъ нимъ съ вѣрною оцѣнкою его дѣлъ, съ совершенствомъ своей художественной, но безплодной техники, и съ высокими требованіями, нисколько не удовлетворяемыми новымъ искусствомъ. Отъ чего же происходитъ и чѣмъ объясняется безсиліе нашего времени въ отношеніи къ художеству? — Нѣкогда слышался такой отвѣтъ на предлагаемый вопросъ: время искусства прошло, нашъ вѣкъ есть вѣкъ мысли, науки, философіи. Если было когда-то высокое искусство, и если нѣтъ его въ наше время; то, безъ сомнѣнія, для насъ его вѣкъ прошелъ, точно также какъ проходилъ вѣкъ древняго искусства предъ художественно творческою эпохою среднихъ вѣковъ.—Но слѣдуетъ-ли изъ этого, что оно не возникнетъ снова, что всѣ требованія современной жизни останутся неудовлетворенными, всѣ попытки современнаго искусства напрасными.— Если жизнь задала вопросъ, то нѣтъ сомнѣнія, что и разрѣшитъ его.

Неполнота и неудовлетворительность современныхъ явленій искусства зависятъ, кажется, отъ двухъ причинъ; отъ недостатка художественнаго начала

въ самой жизни и отъ высоты требованій и силы художественнаго вопроса, ясно измѣнившагося противу прежняго.

Отношеніе искусства къ жизни представляется въ двухъ различныхъ видахъ, соотвѣтствующихъ двумъ различнымъ эпохамъ исторіи и самаго искусства. Въ одно время искусство представляется необходимымъ явленіемъ, существеннымъ выраженіемъ мысли, непосредственно заключенной въ самой жизни; въ другое, дѣломъ простой, случайной роскоши. Въ Италіи поощренія роскошныхъ Папъ и Медичисовъ и вторженіе языческихъ началъ въ область хрістіянскаго искусства положили предѣлъ между той и другою школою художественной дѣятельности и отторгли искусство отъ дѣйствительной жизни. Вѣчно присутствующая художественность въ жизни и необходимое требованіе искусства выразились въ теоретическомъ направленіи. Съ паденіемъ искусства начала развиваться и усиливаться теорія, наука художества и рядомъ съ ней, какъ одно изъ ея произведеній, образовалось академическое направленіе, еще болѣе разобщившее искусство отъ всей окружающей его жизни. Искусство полно и всецѣло само въ себѣ, въ немъ заключены начала, оно владѣетъ силами создать свой, особенный, ни отъ чего независимый міръ, — такова была мысль академіи! Искусство, лишенное живаго начала, не отражало и не выражало болѣе тайнаго смысла самой жизни, его формы создались по началамъ внѣшнимъ, его достоинство измѣнилось достоинствами техники. Лишенное живаго сочувствія, оно нуждалось въ поощреніи, отторгнутое отъ жизни, оно пре-

вратилось въ одну изъ прекрасныхъ ея случайностей, въ роскошь. Искусство упало, и почти вмѣстѣ съ тѣмъ упало въ наукѣ искусства отвлеченно умозрительное направленіе — тоже случайная роскошь мысли. Искусство, отрѣшенное отъ жизни и не удовлетворявшее ея художественнымъ потребностямъ, нѣкогда радовалось своей независимости, и думало въ самомъ себѣ найти достаточно силы поддержать свое существованіе; но теперь вновь стремится къ соединенію съ другими началами внутренней жизни человѣчества. Историческое направленіе служитъ первымъ поверхностнымъ выраженіемъ этой мысли. Внѣ Религіи, не находя художественнаго средоточія, оно распадается на безчисленныя, мелкія направленія, которыя не въ силахъ ни поддержать величія искусства, ни выразить его завѣтной мысли. Религіозное направленіе представляется существеннымъ выраженіемъ того же самого историческаго, но сильнѣе, художественнѣе почувствованнаго, глубже, не отвлеченно, но дѣйствительно понятаго. Основная мысль современнаго художества заключается въ стремленіи слиться вновь съ жизнію, съ которой такъ давно оно было разлучено, сдѣлаться вновь выраженіемъ ея одушевляющей мысли. Но сильное развитіе другихъ сторонъ жизни, независимыхъ отъ искусства, и внутреннее сознаніе самаго художества, пробуждаемое теоретическимъ направленіемъ, препятствуетъ искусству удалиться отъ жизни дѣйствительной, какъ это было во время цвѣта академіи; но вмѣстѣ съ тѣмъ и препятствуетъ преобладать надъ другими явленіями внутренней жизни, быть главнымъ, почти исключительнымъ ея выраже-

ніемъ, какъ въ средніе вѣка. Безпрерывное стремленіе къ большему и большему художественному образованію, собранію памятниковъ, изданію всѣхъ доступныхъ рисунковъ, показываетъ, что вопросъ объ искусствѣ въ наше время пришелъ въ соприкосновеніе со всѣми другими вопросами жизни. Вмѣстѣ съ вопросомъ науки и жизни онъ остановился передъ религіею и въ ней ищетъ своего разрѣшенія.

При такомъ состояніи искусства само собою разумѣется, что вопросъ о народности въ искусствѣ исчезаетъ передъ вопросомъ объ отношеніи искусства къ религіи. Исключительное погруженіе въ народность и, особенно въ живописи, стремленіе къ рабскому подражанію природѣ произвели народныя направленія. Имъ противостало общее академическое, которое не постигало другой красоты формы, кромѣ формы Греческой скульптуры и другаго колорита, кромѣ колорита, основаннаго на внѣшнихъ эфектахъ. Теперь увѣрились, что красота формъ и сила колорита наболѣе зависятъ отъ художественной, мысли придающей строй сочиненію и выраженіе фигурамъ; потому ни одна изъ формъ народныхъ не можетъ быть презрѣна искусствомъ; хотя вмѣстѣ съ тѣмъ ни одна сама по себѣ не производитъ художественности. Современное искусство хочетъ найти ее въ области религіи; но, смѣшивая религіозное значеніе художества съ формами мѣстными и народными религіознаго искусства среднихъ вѣковъ, вдается въ простое подражаніе.— Переходъ религіозныхъ школъ живописи среднихъ вѣковъ къ другимъ направленіямъ и особенно Умбрійской, въ лицѣ ея великаго представителя Рафаэля, доказалъ без-

силіе Западнаго Католицизма удержать въ предѣлахъ религіи, ни живописи ни тѣмъ болѣе другихъ искусствъ. Справедливо мнѣніе тѣхъ писателей, которые уже въ Италіянскомъ искусствѣ XV вѣка видятъ протестъ Латинской Церкви. Произведенія Овербека въ наше время, будучи простымъ подражаніемъ древнимъ мастерамъ, доказываютъ тоже самое безсиліе.

Лютеръ картины своего друга Луки Кранаха считалъ за выраженія протестанской живописи, но подобныя каррикатуры не могутъ удовлетворять требованіямъ нашего времени: недавно картину Менгса—Гусь на Костанцкомъ соборѣ — нѣкоторые изъ Берлинскихъ Теологовъ (Генгстенбергъ въ Kirchenzeitung) объявили за протестанскій образъ; но общее мнѣніе признало не болѣе какъ историческою, хотя и прекрасною картиною. Протестанскій холодный раціонализмъ противоположенъ всякому художеству, а піетизмъ слабъ и безсиленъ вознестись до художественнаго творчества. Историческое направленіе соотвѣтствуетъ протестантизму, и если оно чувствуетъ внутреннее безсиліе и не можетъ существовать самостоятельно, то симъ доказываетъ невозможность протестанскаго искусства. Ни одна изъ формъ религіи, раздѣляющихъ Западъ, не удовлетворяетъ требованіямъ современнаго искусства, точно также, какъ не удовлетворяетъ ни требованіямъ науки, ни требованіямъ жизни.

Вопросъ объ искусствѣ разрѣшится только вмѣстѣ съ разрѣшеніемъ вопросовъ науки и жизни; новое искусство возникнетъ только тогда, когда въ самую жизнь взойдетъ новое животворное начало, не суще-

ствующее въ ней, или до сихъ поръ не вызванное къ жизни и не сознанное, но сильно предчувствуемое. Искусство служитъ только полнѣйшимъ выраженіемъ художественнаго начала, проникающаго всю жизнь, того начала согласія, той силы мира и тишины, которыя дружно содержатъ разнородныя стихіи жизни въ одномъ плодоносномъ единствѣ. Бываютъ эпохи въ исторіи, когда разрушается внутреннее согласіе жизни, и безчисленныя односторонніе, враждебно сталкивающіяся, направленія, разбѣгаются въ противоположныя стороны. Такимъ временемъ броженія уже давно названо наше время. Еще волнующаяся логическая мысль можетъ слѣдить за движеніями подобной жизни; но нѣтъ въ ней мѣста полному художественному творчеству.

Когда въ раздоръ съ самимъ собою
Мой умъ безсильно погруженъ,
Когда лежитъ на немъ порою
Уныло—праздный полусонъ;

* *
*

Тогда зашепчетъ вдругъ украдкой,
Тогда звучитъ въ груди моей
Какой-то отзывъ грустно—сладкой
Далекихъ чувствъ, далекихъ дней.

* *
*

Жаль небывалаго мнѣ снова,
Просторъ грядущаго мнѣ пустъ,
Мелькнетъ призракъ, уронитъ слово,
И тщетный вздохъ сорвется съ устъ

* *
*

Но вдругъ въ часъ думъ, въ часъ грусти лживой,
Взявъ право грозное свое,
Души усталой и лѣнивой
Перстомъ коснется бытіе.

* *
*

И въ тайной силѣ, вѣчно—юный,
Отвѣтитъ духъ мой на призывъ;

Другія въ немъ проснутся струны,
Другой воскреснетъ въ немъ порывъ.

* *
*

Гляжу въ лице я жизни строгой,
И познаю, что насъ она
Не даромъ вѣчною тревогой
На бой тяжелый звать вольна,

* *
*

И что не тщетно сердце любитъ
Средь горестныхъ ея заботъ;
И что не все она погубитъ,
И что не всё она возметъ.

А.

Ноября 1843-го года.

2007080482